

STUDIA ROSSICA POSNANIENSIA, vol. XXXVII: 2012, pp. 45-54. ISBN 978-83-232-2519-5. ISSN 0081-6884.  
Adam Mickiewicz University Press, Poznań

## ПОЭТИКА ПАРАДОКСА В ПРОЗЕ СИГИЗМУНДА КРЖИЖАНОВСКОГО

### POETICS OF PARADOX IN THE PROSE OF SIGIZMUND KRZHIZHANOVSKY

СЕРГЕЙ ГОЛУБКОВ

**ABSTRACT.** The article deals with the poetics of paradox in the stories of Sigizmund Krzhizhanovsky, which were written in the years 1920–1930. The paradox of the writer served as an analytical tool to reveal the absurdity of Russian reality of that time. The novelist undermines imaginary quantities, to which too much importance was attached in the era of totalitarianism.

Сергей Голубков, Самарский государственный университет, Самара – Россия.

Фигура парадокса, как показывает история русской литературы XX века, оказалась очень важным элементом парадигмы литературного развития. И это вполне понятно. Литературные парадоксы были обусловлены кричащими контрастами российской действительности этого времени. Оглядываясь на минувшее столетие, мы неизбежно приходим к суммарным, итоговым оценкам. Чаемая свобода, именем которой вершились революции, обернулась произволом и разными формами несвободы (от цензуры до гулаговских нар). Просторная мечта о мировой революции отнюдь не отменила тесноту каморок, петербургских „углов”, а, напротив, породила новые и уже почти казарменные утеснения – коммуналки, бараки. Утверждали, что социально-экономическое учение, практически воплощаемое на шестой части суши, „всесильно, потому что верно”, но по отношению к неизбежно возникающим при спорах оппонентам почему-то вместо вполне естественной и ожидаемой силы аргументов применяли аргумент силы. Страна пережила тотальный кризис традиционных нравственных ценностей. И самое главное – из истории был изгнан отдельный и сложный человек (утверждалось со всех трибун и кафедр, что историю творят исключительно классы, абстрактные и безликие множества). Из истории был изъят случай, все отныне объяснялось только действием абсолютных „железных закономерностей”. Общество создавалось как отлаженная и сугубо функциональная машина, в которой человеку отводилась роль необходимой детали – шестеренки, пресловутого „винтика”, „гвоздя” (вспомним хрестоматийные слова Николая Тихонова: „Гвозди бы делать из этих людей, крепче бы не было в мире гвоздей”).

Все это, вместе взятое, создавало в реальной действительности огромное пространство вопиющего абсурда, дичайшей нелепицы. Поэтому не случайно парадоксальность стала одной из определяющих черт русской литературы 1920-х годов. Как сама действительность была соткана из больших и малых парадоксов, так и ее художественное отражение не могло обойтись без фигуры парадокса. В литературе этого времени очень часто несущим, концептуально нагруженным элементом выступают бинарные оппозиции. Выстраиваясь в большую иерархическую систему, они становятся чрезвычайно выразительным средством художественного отображения мира, вступившего в полосу радикальной смены ценностных приоритетов, пору исторических катаклизмов. Эти бинарные оппозиции взяты из жизни, ведь они обнаруживаются и в сфере философской рефлексии по поводу слома времен, и в конкретике социальной борьбы, и в сфере бытового сознания.

Парадокс, построенный на системе бинарных оппозиций, стал специфическим художественным инструментом, с помощью которого можно было весьма эффективно опознавать и исследовать противоречия эпохи. В литературе рождается целый ряд разновидностей художественного кода, с помощью которых можно адекватно описать абсурдную действительность. Исследователи пытаются провести границу между парадоксом и близкими ему понятиями, такими, как алогизм, антитеза, фантазм, абсурдизация, оксюморон. Вольф Шмид в *Заметках о парадоксе*, называя парадокс „проблемой наблюдателя”, отмечает, что „парадокс – это явление опрокидывания понимания, резкой смены точек зрения”<sup>1</sup>. Ренате Лахманн пишет о связи парадокса „с одним из самых эффективных в различных областях искусства топосов – топосом *mundus inversus*”:

„Выворачивание наизнанку” означает концептуальное, символическое или ритуальное построение антимодели существующему миру, создание альтернативного мира с обратным знаком, в котором инвертируются определяющая повседневную практику шкала ценностей, социальная и половая иерархия, здравый смысл, законы времени и пространства, причинно-следственная связь, отношения человека и животного, человека и вещи, а также отношения между обычным и экстраординарным, между тем светом и этим<sup>2</sup>.

Фигура парадокса была чрезвычайно близка писателю Сигизмунду Кржижановскому. Во многом парадоксальной была уже сама его судьба. Георгий Шенгели назовет его „прозванным гением”. А Сергей Гедройц – „заживо погребенным автором”. Он появился на культурном горизонте XX века далеко не в лучшее время. Как сам признавался, угодил „с февралевой душой да в октябрьские дела”. Уже в этой фразе отразилось парадоксальное несовпаде-

<sup>1</sup> В. Ш м и д, *Заметки о парадоксе*, [в:] *Парадоксы русской литературы. Сборник статей*, под ред. В. Марковича и В. Шмида, Санкт-Петербург 2001, с. 14.

<sup>2</sup> Р. Л а х м а н н, *Парадокс и фантазм – заметки к истории понятий*, [в:] *Парадоксы русской литературы...*, указ. соч., с. 20.

ние личности с историческим временем. Да и потом, столкнувшись с безжалостной исторической эпохой, он по отношению к социальной практике никаких иллюзий не питал. Утопия, каждодневно осуществляясь, воздвигала „громадьё“ абсурдов. Прозаика Кржижановского современные ему читатели не знали. А между тем Кржижановский (как свидетельствует его нынешний публикатор, исследователь и составитель комментариев Вадим Перельмутер) подготовил шесть книг новелл: *Сказки для вундеркиндов*, *Чужая тема*, *Чем люди мертвы*, *Неукушенный локоть*, *Мал мала меньше*, *Сборник рассказов 1920–1940-х гг.* Книги эти в свое время не были опубликованы и стали выходить только в 1990-е годы. А в 2001 году петербургское издательство „Symposium“ стало издавать собрание сочинений писателя.

Повествования Кржижановского по всем своим доминантным признакам могут быть отнесены к интеллектуальной прозе. И в этом Кржижановский был, безусловно, человеком двадцатого века. Заметим, данное столетие породило разные типы художников. Одни были писателями прямого действия, социальными художниками, борцами. Их увлекала политическая борьба, интересовала внешняя поверхность быстро меняющейся жизни. Но были и другие – те, кого манил процесс напряженных внутренних поисков, духовного самопознания. Кржижановский не был „глашатаем, горланом-главарем“ революции, не писал в угоду политической конъюнктуре, не руководствовался расхожими вульгарно-социологическими схемами. Он не мог стать безропотным исполнителем так называемого „социального заказа“. Писатель тянулся к области весьма своеобразной художественной философии. Пользуясь языком искусства, образными инструментами познания, автор размышлял о вечностных понятиях, о нетленных ценностях бытия. При этом писатель опредмечивает категории сознания, наделяет их пространственными измерениями. В рассказе *Тринадцатая категория рассудка* (1927) повествователь размышляет:

Кстати, ведь все (не буду искать другого определения) выжившие или, точнее, выжитые из своих умов, выселенные, так сказать, из всех двенадцати кантовских категорий рассудка, естественно, принуждены ютиться в какой-нибудь тринадцатой категории, этакой логической боковуше, лишь кой-как прислоненной к объективно обязательному мышлению<sup>3</sup>.

Абстрактная категория обретает предметность, становится обиталищем, в котором поселяются, ютятся, живут.

Двадцатое столетие было временем чрезвычайно динамичным. Люди с огромной скоростью перемещались в пространстве, с невиданными доселе темпами строили циклопические сооружения, участвовали в гигантских войнах. По количеству совершенных действий, больших и малых, реальная жизненная практика человека XX века опрокидывала все деяния героев авантю-

---

<sup>3</sup> С. К р ж и ж а н о в с к и й, *Неукушенный локоть. Собрание сочинений*, сост. и комм. В. Перельмутера, т. 3, Санкт-Петербург 2003, с. 281.

ной, приключенческой и фантастической литературы прошлого. В эту эпоху потрясений самого разного масштаба находилось место и для авантюр, афер, плутовских походов. Появлялись произведения с приключенческим сюжетом, детективной интригой (*Похождения Невзорова, или Ибикус* Алексея Толстого, *Одесские рассказы* Исаака Бабеля, *Двенадцать стульев* Ильи Ильфа и Евгения Петрова и т.д.). Авантюризм – способность к поступкам с высоким коэффициентом риска, с непредсказуемым результатом, с верой в счастливый случай, слепую удачу. Но Кржижановского увлекала совершенно другая динамика – динамика происходящего в недрах человеческого сознания, то, что он назвал „приключениями мысли”. Это часто цитируемое выражение писателя не было простой данью „красному словцу”, не было чистой риторикой.

Кржижановский явил миру удивительные интеллектуальные сказки, „сказки для вундеркиндов”, героями которых стали ментальные „продукты” – афоризмы, фразы, слова, даже буквы. Эти мельчайшие частицы вербального опыта мыслящего человека обрели свою интересную судьбу, порой весьма и весьма драматичную. Парадокс – из арсенала тех средств, которыми активно пользуется интеллектуальная проза. Именно интеллектуальная проза способна осознать всю глубину трагикомического. Ведь это, как правило, многоходовая ментальная игра, оперирование сложными фигурами одновременно в разных измерениях. Художественный язык, выстраданный писателем Кржижановским, оказался очень точным инструментом для опознания абсурдного в жизни и измерения степени его масштабности. Кржижановский стал писателем-парадоксалистом и создателем фантазмагорий, способных поразить самого взыскательного читателя неистощимостью выдумки. Небывало-фантастическое он превратил в будничное, а житейским пустякам каждодневья он придал статус самой неправдоподобной фантазмагии.

Кржижановский, как и сказочник Ханс Христиан Андерсен, „назначает” в персонажи повседневные реалии действительности. Только на сей раз это весьма своеобразные „предметы”, взятые из писательского быта. Перед нами, так сказать, рассыпанный инвентарь писательской творческой лаборатории: заглавия, эпиграфы, чьи-то фразы, цитаты, буквы, страницы рукописи. Он „опредмечивает” вещи, вполне обиходные для писательской творческой практики. Датский сказочник, как известно, персонажами своих произведений видел самые повседневные бытовые вещицы. Какой-нибудь оловянный солдатик из детской игрушки на наших глазах превращался в подлинного героя.

Парадокс – форма проявления уникального бытия человеческой мысли. Интеллектуальное пространство прозы Кржижановского – это царство неготовой мысли. Готовая мысль – это всегда чужая, заемная мысль, укладываемая в отливочные формы уже известных клише, стереотипов. А мысль, рождающаяся в данный момент, трепещет и бьется между полюсами парадоксальных противоположностей, испытывает себя на прочность и истинность. Пульсирующая живая мысль постоянно путает карты, изменяет шкалу ценностных коор-

динат. Уже стало трюизмом суждение о том, что в споре человека с самим собой или другими рождается та самая пресловутая истина. Именно не отпускающее человека мучительное сомнение, в конечном счете, оказывается чреватым верным решением. И странные интеллектуальные миры героев Кржижановского были принципиально непереводимы на советский идеологический язык, язык готовой („спускаемой сверху“) мысли. А потому и не нужны. Как не нужны были властям платоновские „усомнившиеся Макары“. Господствующая система фраз не допускала своевольного побега человека в самого себя, в свой альтернативный мир.

Фигура парадокса помогала обнаружить зреющий конфликт между стереотипами массового сознания и свежим взглядом носителя независимой точки зрения. Парадокс создавал эффект „остранения“, описанный в свое время Виктором Шкловским. Руководствуясь стратегией писателя-сатирика, Саша Черный, Аркадий Аверченко, Андрей Платонов вводили носителя „наивной“ (детской) точки зрения, чтобы „деавтоматизировать“ восприятие действительности. Вступали в конфликт личное и авторитетное (идеологизированное, официальное) слово. Личное мнение, приватная оценка требовали адекватной вербальной формы. Субъективное суждение не могло быть выражено взятыми „напрокат“ клишированными выражениями. Если художник сохранял личную неангажированность, но пользовался арсеналом официозных словесных построений, то он неизбежно вступал в область пародийной десакрализации пропагандистских штампов.

Как известно, три круга бытия человеческой личности составляют Дом, Город, Мир. Иными словами, три сферы – приватное, социальное, вселенское. Дом в обычном смысле слова не был для Кржижановского ценностной доминантой. В этом отношении он был, в известной степени, бездомен и безбытен. Дом мысли был его приватным пространством, персональным оберегом. А вот Город как пространство потенциальных неожиданных и заманчивых встреч с внешней социальной средой был ему интересен. Что касается третьего круга бытия – Мира, то такие миры он строил сам, будучи философом, искусствоведам, переводчиком, литературоведом, писателем. Эти миры уводили его к безмерным горизонтам культуры, к мириадам ее эксплицитных и имплицитных смыслов.

Парадоксы Кржижановского нередко возникали при смене художественной оптики. Отсюда столь любимая писателем игра масштабами, помогающая активному опознанию и выявлению роковых „мнимых величин“, чья тотальная власть оказалась столь опасной в двадцатом столетии. Благие намерения, коими, как известно, вымощена дорога в ад, как раз и могли стать такими мнимыми величинами. „Худо быть Божьему миру не целу“, – провозглашает Старец в рассказе *Собиратель щелей*, но его призыв восстановить целостность расколотого мира рождает новые беды. Эпоха простых, прямолинейных идеологом безнадежно упрощала человеческое сознание, лишала его

заповедных тайн, сложности и естественной непредсказуемости. Будучи глубоким мыслителем, Кржижановский настаивал на обратном, видя в духовном мире личности цветущую сложность и многомерность.

Проза и поэзия той поры любит играть масштабами. Революционным потрясениям подбирается воистину вселенский эквивалент. Космизм становится доминантой поэзии. Но в прозе Кржижановского мы встретим обратное превращение героя. Достаточно уменьшиться до микроскопических размеров, и самый обыкновенный интерьер комнаты обретет приметы диовинного мира. Трещина в штукатурке окажется труднопроходимым ущельем, все окружающее из сферы домашнего уюта превратится в жуткое вместилище опасностей. Эти озарения писателя будут не беспочвенными, а скорее пророческими – не столь уж много времени отделяет его героев от тех печальных лет, когда люди будут в лучшем случае безгласными и легко заменяемыми пресловутыми „винтиками”, а в худшем – немой ничтожной песчинкой, „лагерной пылью”.

Игра масштабами приводила писателя к переосмысливанию архетипов мифологического сознания. Парадоксален сюжет рассказа *Прикованный Прометеем* (1922). Широко известный миф о Прометее истолковывается с точки зрения Огня, который страдает от того, что, будучи дарованным людям, стал их вечным пленником. Вместо свободных блужданий Огня в высоких небесных сферах его уделом стало унылое существование в очагах убогих жилищ. Самолюбие Огня уязвлено тем, он, попав к людям, обречен вечно „бороться с мраком их пещер, униженно ползать по сучьям и поленьям, вымалывая в пищу капли масла и ветви сухого хвороста...”<sup>4</sup>. Фигуре парадокса подчиняется весь образный строй повествования. „Огонь плакал, безуспешно раскачиваясь на шаткой, тонкой ножке, и медленно тушил себя самого своими же слезами”<sup>5</sup>. В рассказе *Орфей в аду* миф об Орфее и Эвридике соотносится с системой современных реалий. Организующее фабулу событие – встреча Орфея у врат царства смерти с трехголовым Цербером:

Все три головы Цербера слушали, внимательно наставив шесть собачьих ушей. Все они были страстными музыкантами; более того – музыкальными критиками; живи шестиухий пес в наше время, он мог бы легко собственными средствами устроить любую музыкальную дискуссию, которая отнимала бы в течение недель по шесть-семь полос любого музыкального журнала<sup>6</sup>.

Все три головы подвергают разносу песни Орфея, высказывая совершенно противоположные суждения.

Игра масштабами заставляла писателя внимательнее присмотреться к системе отношений „человек – быт”, „человек – вещь”. Кржижановского на-

<sup>4</sup> С. К р ж и ж а н о в с к и й, *Чужая тема. Собрание сочинений*, сост. и комм. В. Перельмутера, т. 1, Санкт-Петербург 2001, с. 244.

<sup>5</sup> Там же, с. 246.

<sup>6</sup> С. К р ж и ж а н о в с к и й, *Неукушенный локоть...*, указ. соч., т. 3, с. 243.



стораживала агрессия вещи. Быт отталкивал своей экспансией, своей неотъемлемостью и мелочной предметностью. Вещное не позволяло задумываться о вечном. Вещь заслоняла человека. Надо заметить, диктат вещи был объясним. В эпоху утверждения простых идеологических схем вещь оказывалась понятнее и надежнее человека. Вещь побеждала человека, она не прощала ему его личностной текучести, изменчивости. Вещь можно было предугадать, человек же оказывался до конца неисчислимым. Социальная машинерия безоговорочно уравнивала человека и машину, общество и механизм. Движимые идеей всеобщей рационализации, строители нового мира выбрасывали социально-психологические нюансы как досадную помеху, ненужные детали.

Героями прозы Кржижановского очень часто становятся „собиратели” странностей (*Собиратель щелей*), коллекционеры. Вот и в рассказе *Дымчатый бокал* (1939) герой относится к такой категории чудаков. Собственно, фабула рассказа достаточно тривиальна – речь идет о том, как обладатель вещи становится ее заложником, рабом. Дымчатый бокал, наполненный красным вином, обладает чудесным свойством никогда не скудеть – сколько бы из него ни отпили вина, бокал будет наполняться вновь и вновь. Обладание таинственным бокалом меняет судьбу героя. Все события его жизни теперь связаны с бокалом. Мотив тайны усиливает то обстоятельство, что на дне бокала есть загадочная надпись, которую можно прочесть, только осушив бокал, а это оказывается невозможным. Герой, таким образом, становится собственником непрочитанной надписи. Неотвязное желание ее прочесть превращает его в алкоголика и, в конечном счете, губит.

Вещи навязывают человеку странную шкалу ценностей, где в один ряд могут быть поставлены звезды и сапоги. Так строится рассказ *Игроки* (1937), герои которого – поэт и бухгалтер – играют и на созвездия, и на сапоги. Вселенная и предметы бытового обихода – все вовлекается в процесс своеобразной инвентаризации сущего.

Поэту продолжало везти: сперва он отыграл свои миллионы, потом – планета за планетой – всю солнечную систему, далее – звездное небо посыпалось целыми созвездиями прямо в ладони [...]. Да что там звезды! Поэт выиграл и сапоги. Вся вселенная принадлежала ему<sup>7</sup>.

Последовавшая затем нелепая смерть на перекрестке от шальной пули подтверждает слепоту случая. Он, случай, может быть и счастливым. Но он может быть и роковым. От поэта наследуется не призрачный мир его творчества, а вполне осязаемые сапоги:

Бухгалтер оглянулся по сторонам. Улица была пуста. Став на колени, он стащил с трупа сапоги, натянул их на свои озябшие ноги и, не оглядываясь, пошел к дому. О вселенной, так и оставшейся собственностью поэта, он и не подумал<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Там же, с. 213.

<sup>8</sup> Там же, с. 215.

Вещи могут выйти из подчинения человеку, как это происходит в рассказе *Мишени наступают*. Мишень – это материализованная фигура мнимости, мнимый солдат. Для прозаика Кржижановского был характерным интерес к такой оппозиции: „оживление мертвого / омертвление живого”. Мишени, изрешеченные пулями во время бесконечных учений, вдруг восстают против своих обидчиков – живых людей. Основной фабульный мотив этого рассказа заставляет вспомнить целую череду литературных произведений, посвященных ситуации „бунта машин” (известная пьеса Карла Чапека, незавершенное повествование Валерия Брюсова *Бунт машин* и др.). Мысль Кржижановского имеет гуманистическое наполнение: безответность мишеней вполне соотносима с безответностью живых людей, ставших „пушечным мясом” или простым приложением к артиллерийскому оружию („орудийная прислуга”).

Фабулы своих повестей и рассказов С. Кржижановский выстраивает по принципу цепочки детективных приключений, происшествий. В этих повествованиях что-то неожиданно „случается”, происходит. Причем, участвуют в этих необычайных событиях весьма странные герои. Писатель придает умозрительным конструкциям, мыслям, игровым ходам интеллекта статус самодостаточных и многомерных, психологически разносторонних персонажей. Автор заинтересованно следит за их почти авантурными похождениями в этом огромном и загадочном мире, где, с одной стороны, есть малые измерения „гвоздя”, „дюйма”, а с другой стороны, наличествует гигантское измерение мироздания, потому упоминания о звездах, орбитах, астероидах вполне будничны и естественны.

Рассказ *Катастрофа* датирован 1919–1922 годами. Это произведение фактически посвящено философу Иммануилу Канту, хотя какое-то специальное, „прямое” посвящение и отсутствует. Но есть достаточно красноречивые аллюзии: географические (упоминание о реке Прегель, у устья которой стоит Кенигсберг) и хронологические (дата смерти Мудреца – та же, что и реальная дата смерти Канта). Рассказ, действительно, построен как весьма занимательный философский детектив. У него есть своя туго закрученная интрига – описывается ни много, ни мало, а наступающая вселенская катастрофа. Причина: мысль Мудреца преступает некие этические границы. Позиция автора выражена во фразах, имеющих форму императива: „Будьте всегда сострадательны к познаваемому, вундеркинды. Уважайте неприкосновенность чужого смысла”<sup>9</sup>. Вещи и явления имеют свои крошечные „я”. Они воспринимают вторжение чужой мысли в свой индивидуальный мирок как прямое насилие. Познающий, уверенный в своем праве проникать мыслью всюду, отнюдь не спрашивает на то разрешения у познаваемого. Познаваемое переживает настоящую драму жертвы познания. Не случайно писатель играет словами, и „орудия пытливости” воспринимаются нами чуть ли не как средневековые орудия пыток:

<sup>9</sup> С. К р ж и ж а н о в с к и й, *Чужая тема...*, указ. соч., т. 1, с. 124.



Запуганные еще Платоном и Беркли, феномены, которые и так хорошо не знали, суть ли они или не суть, не стали, разумеется, дожидаться Разума, со всеми его орудиями пытливости: двойными крючкообразными &&-ми, зажимами точных дефиниций и самовязью парных антиномий<sup>10</sup>.

Кржижановский выстраивает свой художественный мир на координатах антропоморфизма – наделяет чертами человеческого поведения и далекие звезды, и видимые вещи, и невидимую мысль:

И стоит, скажем, звезде „а” в созвездии Centavrus’a захотеть хоть немножечко, хоть разок, покружить по чужой орбите – и придется...<sup>11</sup>

И еще:

[...] мысль Мудреца только и делала, что переходила из вещи в вещь, выискивая и вынимая из них их смыслы. Все смыслы, друг другу ненужные и несродные, она стаскивала в одно место: мозг Мудреца<sup>12</sup>.

Если автор призывает к состраданию, то герой его деспотичен и лишен милосердия. Писатель подчеркивает: „Но мысль Мудреца не знала сострадания”<sup>13</sup>. И, боясь мысли философа, способного аналитически разъять мир, вещи и явления, из которых этот мир и состоит, обращаются в паническое бегство. Перед нами воистину сюрреалистическая, построенная на свободных ассоциациях картина всеобщей паники: люди, животные, разнородные вещи попросту удирают от Разума с его аналитическим скальпелем.

Обломки и черепки, отбившиеся в космической суматохе от своих вещей, цеплялись зазубринами и выщербами за что ни попало: на миги создавались и в мигах распадались (миги, спасаясь сами, вышвыривали из себя все лишнее) сборные диковинные вещи: человеческие слезы на проворных паучьих ножках, сердца, прилипшие к окулярам телескопов, et cet., et cet.<sup>14</sup>

Картина бегства от бесстрастного Разума создается с помощью приема гиперболизации. Причем писатель обращается к космизации как крайней степени гиперболического. В движение приходят звезды, планеты, кометы, „выбрасываясь из привычных орбит” и скользя по бесконечному „безорбитию”.

После бегства всего сущего мысль Мудреца парадоксально лишается объекта своего анализа:

И когда все отблестало, когда все, до последнего обеспокоенного атома, отшумело и утишилось, остались: старый Мудрец; пространство, чистое от вещей; чистое (от событий) время; да несколько старых, в пергамент и тисненую кожу переплетенных книг<sup>15</sup>.

<sup>10</sup> Там же, с.125.

<sup>11</sup> Там же, с.123.

<sup>12</sup> Там же.

<sup>13</sup> Там же, с.124.

<sup>14</sup> Там же, с.127.

<sup>15</sup> Там же, с.128.

Мудрецу оставалось: описать чистое пространство и чистое время, ставшие жутко пустыми, точно кто опрокинул их и тщательно выскоблил и вытряхнул из них все вещи и события. Он описал<sup>16</sup>.

Смысл сущего остался непознанным, неуловимым. Усилия мысли Мудреца оказались чужеродны убоявшемуся его миру.

У Кржижановского мы наблюдаем свифтианский принцип игры масштабами создаваемых художественных миров. Наряду с подчеркнутой гиперболизацией, о которой только что шла речь, мы обнаруживаем склонность писателя и к поражающей читателя воображение литоте, миниатюризации. Писатель любит менять оптические „приборы наблюдения”. В новелле *Чуть-чуть* он разглядывает мир через лупу, микроскоп, ловя мельчайшие детали окружающей действительности. Генеральная художническая задача тут остается прежней – как отличить подлинность от „мнимых величин”. Выясняется, что все дело в неуловимых нюансах, оттенках. Смена ракурса видения наполняет отображаемый мир совершенно новым смыслом. Приоритетность названной писательской задачи в данной новелле подчеркивается выбором для героя вполне определенной профессии: будучи судебным экспертом-графологом, герой обязан по долгу своей службы искать „поддельное” в жизни. Герой поражен тотальным присутствием лжи в этой жизни. Традиционный вопрос-приветствие „Что подделываете?” следовало бы, по его мнению, заменить на вопрос „Что подделываете?”. Новелла построена как философская сказка с детективной интригой. И здесь в середине повествования „нечто” случилось: незаметно погиб „король чуть-чуть”, и от этой смерти, такой, казалось бы, смехотворно ничтожной, в окружающей действительности многое переменилось. Грань между подлинным и неистинным, ложным оказывается крохотным Рубиконом, который так легко перейти, вовсе не заметив судьбоносности этого, быть может, рокового шага.

Кржижановский не был жестким проповедником, идеологически-одномерно воспринимающим всю сложную систему отношений человека, социума и мироздания. Художественное сознание писателя отличалось всеми признаками подлинной толерантности, отменяющей диктат единственного мнения. В отличие от своего Мудреца (персонажа рассказа *Катастрофа*), писатель готов принять правду Другого, чем бы это Другое ни было. В эпоху „мнимых величин” тоталитаризма такая позиция была опасна, ибо разрушала иллюзорную „нетленность” господствующих идеологем.

---

<sup>16</sup> Там же.